

Francesco Bono

ITALIENER* W BERLINIE AUGUSTO GENINA I FIRMA PRODUKCYJNA NERO-FILM

„Po Rosjanach, Włosi tworzą najsilniejszą kolonię filmowców w Berlinie” – pisał Ferruccio Biancini na łamach „Kines” pod koniec lat 20.¹ Kilka miesięcy wcześniej Raoul Quattrocchi zauważył, że „dobre filmy produkowane aktualnie w Niemczech w 95% realizowane są przez reżyserów włoskich”². To oczywista przesada – w tej opinii pobrzmiewają jednak echa żarliwej dyskusji tamtych lat dotyczącej odrodzenia włoskiego kina, które na początku lat 20. znalazło się w kryzysie. Jednocześnie stwierdzenie to odsyła do epizodu historii włoskiego kina z okresu międzywojennego, który jak dotąd nie został należycie zbadany.

W latach 20. wielu włoskich reżyserów, aktorów i operatorów przeniosło się do Niemiec³. Lista jest długa i zawiera wiele nazwisk wybitnych twórców włoskiego kina przedwojennego. Byli wśród nich między innymi Guido Brignone, Carmine Gallone, który jako pierwszy w Niemczech zrealizował film dźwiękowy *Das Land ohne Frauen* (1929), Nunzio Malasomma, Guido Parish i Gennaro Righelli. Ten ostatni wyróżniał się na tle innych intensywnością, z jaką pracował w Berlinie (w latach 1923–1929 wyreżyserował tu 15 filmów). Lista obejmuje również, obok aktorów drugoplanowych, sporą liczbę gwiazd. Pomijając Franceskę Bertini, która w 1927 roku zagrała w Niemczech w filmie *Mein Leben für das Deine* (reż. M. Luitz-Morat), wśród diw, które osiągnęły największy sukces po drugiej stronie Alp, należy wymienić Dianę Karenne, Marcellę Albani i Marię Jacobini. Ponadto w Berlinie aktywnie działało wielu z ważniejszych operatorów włoskiego kina przedwojennego: Vittorio Armenise, Gaetano Ventimiglia i Giuseppe Vitrotti.

¹ F. Biancini, *I misteri della Friedrichstrasse*, „Kines” 1929, n. 26. Cyt. za: M. Argenterii, *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, Edizioni Libreria SAPERE: Napoli 1986, s. 85.

² R. Quattrocchi, *La tragedia dell'Opera di Mario Bonnard*, „Kines” 1929, n. 12. Cyt. za: M. Argenterii, *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, s. 85.

³ Na ten temat zob. m.in. V. Martinelli, *I gasterbeiter fra le due guerre*, „Bianco e Nero” 1978, n. 3, s. 3–93. *Cineasti italiani in Germania tra le due guerre*, [w:] *Cinema italiano in Europa 1907–1929*, ed. V. Martinelli, Associazione italiana per ricerche di storia del cinema: Roma 1992, s. 131–159.

Wśród reżyserów zaangażowanych w produkcję niemiecką byli również Mario Bonnard, Augusto Genina i Amleto Palmeri. Wszyscy trzej w latach 1926–1928 pracowali dla Nero-Film, jednej z największych niemieckich firm produkcyjnych tamtych lat, należącej do Heinricha i Seymoura Nebenzahlów⁴. Nero-Film stała się szczególnie sławna dzięki współpracy z Georgem Wilhelmem Pabstem na początku lat 30. – począwszy od filmu *Puszka Pandory* (*Die Büchse der Pandora*, 1929) – oraz dzięki filmom Fritza Langa: *M – morderca* (*M*, 1931) i *Testament doktora Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933). Współpraca, którą Nero-Film nawiązała z Bonnardem, Geniną i Palmerim obejmuje pięć filmów, będących przedmiotem niniejszego artykułu.

Źródeł migracji do Niemiec należy szukać w kryzysie, jaki nastąpił we włoskim kinie pod koniec wojny, po okresie międzynarodowego prestiżu, którym kinematografia ta cieszyła się w pierwszej dekadzie XX wieku. W krótkim czasie produkcja filmowa w Italii skurczyła się do zaledwie kilku realizacji w roku. Nie bez znaczenia jest tu ostateczna klęska projektu Włoskiej Unii Filmowej (Unione Cinematografica Italiana) – konsorcjum, które jeszcze w 1919 roku zrzeszało większość firm produkcyjnych. Schyłek włoskiego kina jest, rzecz jasna, efektem wielu rozmaitych, wpływających na siebie wzajemnie czynników⁵: od braku organizacji przemysłowej, który negatywnie wpływał na branżę filmową po wojnie, poprzez wzrost kosztów produkcji i stopniowe znikanie włoskich filmów z rynku zagranicznego, aż po rosnącą konkurencję Hollywood i kina Niemieckiej Rzeszy (między rokiem 1920 i 1921 liczba niemieckich filmów docierających do Włoch wzrosła z czterdziestu czterech do dwustu siedemdziesięciu)⁶. Swoją rolę odegrał także z pewnością regres techniczny oraz niezdolność włoskiego kina do dostosowania się do oczekiwań nowej publiczności.

W obliczu kryzysu wielu artystów wyjechało za granicę. Na początku lat 20. do Berlina przenieśli się między innymi atletycznie zbudowani aktorzy znani z popularnych we Włoszech „kolosali” historyczno-mitologicznych: Luciano Albertini, Carlo Aldini, Bartolomeo Pagano, którzy swego czasu cieszyli się dużą popularnością. W ich ślady poszli Marcella Albani z Guido Parishem, który pracował z diwą już w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, a następnie Maria Jacobini z reżyserem Gennaro Righellim, którzy debiutują w Berlinie filmem *Bohème – Künstlerliebe* (1923), adaptacją powieści Henriego Murgera. Zjawisko emigracji szybko prowadzi do powstania włoskiej diaspory.

⁴ O firmie produkcyjnej Nero-Film traktuje m.in. *M wie Nebenzahl. Nero-Filmproduktion zwischen Europa und Hollywood*, Hrsg. E. Wottrich, Edition Text + Kritik: Monaco 2002.

⁵ Na ten temat zob. G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, Vol. 1, *Il cinema muto 1895–1929*, Editori riuniti: Roma 1993, s. 245 i *passim*.

⁶ M. Argenterii, *L'asse cinematografico Roma–Berlino*, s. 88.

Wspominając tamten czas, Genina wyraża swój podziw dla produkcji zza Alp. Źródłem sukcesu niemieckiego kina włoski reżyser upatruje w umiejętności odrodzenia się niemieckiej kinematografii pod koniec wojny, w odróżnieniu od tego, co nastąpiło we Włoszech: „Filmy niemieckie wyraźnie odcięły się od konformizmu kina już minionego”⁷. Co więcej, w Niemczech, jak wspomina Genina, kino „stanowi jeden z największych przemysłów narodowych; otoczone należyłą opieką, jest cenione na równi z przemysłem stalowym”⁸. Berlin reżyser przyrównuje zaś do filmowego Eldorado, w którym „kino reprezentowało oazę bogactwa, euforii i światowości”.

Wielka kinematografia niemiecka [...] dominowała w tamtym okresie dzięki swej oryginalności, środkom, wspaniałym interpretacjom aktorskim i olbrzymim kompleksom przemysłowym. [...] Mnie, który przybywał z kraju, w którym fabryki zostały niemal kompletnie zredukowane do magazynów przestarzałych towarów, przyjazd do Niemieckiej Rzeszy wydawał się przejściem od śmierci do życia⁹.

Z myślą o *Kunstfilm* i kinie kasowym

Współpraca Nero-Film z włoskimi filmowcami w Niemczech (tzw. *Italiener*) rozpoczyna się w 1926 roku filmem Palermiego *Die Flucht in die Nacht*, będącego luźną adaptacją dramatu Luigiho Pirandella *Henryk IV* (realizacja ta również w Italii znana była pod niemieckim tytułem). Bezpośrednio przed opuszczeniem Włoch, reżyser – wspólnie z Gallone – realizuje natomiast remake *Ostatnich dni Pompei* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, 1926), do produkcji którego Gallone i Palermi zakładają spółkę S.A. Grandi Film, zdobywając część filmowego budżetu między Berlinem a Wiedniem. Fakt ten ma wpływ na obsadę filmu: pojawiają się w nim między innymi Maria Korda, Mihály Várkonyi (który w Hollywood przyjął nazwisko Victor Varconi) oraz Bernhard Goetzke – gwiazdor niemieckojęzycznych filmów lat 20.¹⁰ Jeszcze wcześniej, przy produkcji kolejnej wersji *Quo vadis?* (1925), również UCI (Unione Cinematografica Italiana) próbuje współpracy z Niemcami, umieszczając Gabriellino D’Annunzio u boku reżysera Georga Jacoby oraz angażując Emila Janningsa do roli Nerona. Wreszcie film *L’uomo più allegro di Vienna* (reż. A. Palermi, 1925), w którym pojawiają się znowu Korda

⁷ A. Genina, *Ora so che il cinema era il mio mondo*, [w:] S. Grmek Germani, V. Martinelli, *Il cinema di Augusto Genina*, Edizioni Biblioteca dell’Immagine: Pordenone 1989, s. 61.

⁸ *Ibidem*, s. 187.

⁹ *Ibidem*, s. 61.

¹⁰ V. Martinelli, *Cineasti italiani in Germania tra le due guerre*, s. 146.

i Vårkonyi (przed emigracją do Berlina), zrealizowany zostaje przy udziale Niemiec. Te doświadczenia prawdopodobnie otworzyły drogę Palermiemu do nawiązania współpracy z Nero-Film.

Na temat *Die Flucht in die Nacht* prasa wyrażała się chłodno. W „Der Bildwart” napisano, że „biorąc pod uwagę całość, film – niestety – okazał się porażką”¹¹, zaś w „Deutsche Filmwoche” realizację oceniono jako totalną klępkę¹². Jednocześnie krytyka doceniła grę Conrada Veidta w roli szlachcica tracącego zmysły, który wierzy, że jest Henrykiem IV. W „Die Filmwoche” aktorstwo Veidta nazwano „interpretacją popisową i diabelnie dobrą. Veidit z wirtuozerią godną uznania odgrywa najpierw rolę prawdziwego szaleńca, by następnie stać się bohaterem, który jedynie szaleństwo udaje”¹³. „Należałoby wyciąć i ocalić z filmu cały szereg scen potwierdzających mistrzostwo gry Veidta” – napisano w „Der Bildwart”¹⁴. „Jawi nam się wielki artysta, który z nadzwyczajną umiejętnością odgrywa przypowieść o życiu owładniętym przez demony obłąkania”¹⁵ wtórowano na łamach „Reichsfilmblatt”.

Szczególnie doceniona została scena, w której bohater budzi się z szaleństwa. W zbliżeniu widzimy twarz Veidta wykrzywioną skurczem. Bohater rozgląda się wokół i nie poznaje otoczenia. Później przypomina sobie minione wydarzenia – w retrospekcji widać konną przejażdżkę, w trakcie której mężczyzna spada z konia i traci świadomość. Teraz podnosi się, odsłania kotarę (w której łatwo dopatrzeć się aluzji do zasłony spowijającej umysł bohatera) i spogląda w lustro. Dziś scena ta wydaje się bardzo teatralna za sprawą nadekspresyjnej gry aktora: Veidt rozpościera szeroko ramiona podobne do suchych, obnażonych gałęzi i toczy błędnym wzrokiem dookoła, w czym ewidentnie pobrzmiewa echo ekspresjonizmu.

Przed lustrem, w zbliżeniu przez kilka pełnych napięcia sekund widać namysł bohatera nad swoim „ja”. Szaleniec z przyprószonymi siwizną włosami zdaje sobie sprawę, że stał się stary, ale jednocześnie uświadamia sobie, że jest przy zdrowych zmysłach¹⁶.

W przeciwieństwie do obsypywanej pochwałami gry Veidta, cały film w ocenie prasy nie zasługiwał na uznanie. Krytyka ganiła Palermiego – który był również autorem scenariusza – za zbyt dosłowną próbę transpozycji dramatu na ekran. „Temat zrozumiany w sposób mistrzowski [...] po mistrzowsku wygrany przez Veidta” – pisano na łamach „Kinematograph”; „tylko przez reżysera nie

¹¹ *Die Flucht in die Nacht*, „Der Bildwart” 1927, Nr. 2, s. 110.

¹² H. Halle, *Die Flucht in die Nacht*, „Deutsche Filmwoche” 1926, Nr. 52, s. 11.

¹³ *Flucht in die Nacht*, „Die Filmwoche” 1926, Nr. 53 s. 60.

¹⁴ *Die Flucht in die Nacht*, „Der Bildwart” 1927, Nr. 2, s. 110.

¹⁵ F. H-t, *Die Flucht in die Nacht*, „Reichsfilmblatt” 1926, Nr. 51, s. 66.

¹⁶ *Die Flucht in die Nacht*, „Film-Kurier” 1926, Nr. 292.

został zrealizowany w sposób filmowy¹⁷. W opinii tej wybrzmiewa nieufność wobec ekranowych adaptacji dzieł literackich, której można doszukać się także w ocenie filmu we Włoszech¹⁸. Odwołując się do doświadczeń ekspresjonizmu i gatunku *Kammerspiel*, kino w Niemczech domagało się niezależności w stosunku do literatury. Ganiono zatem literackość, która przydaje ciężaru *Die Flucht in die Nacht*: między innymi „wierne pisanemu oryginałowi sceny dialogu zrealizowane bez świadomości filmowej”¹⁹. „Zamiast filmu, reżyser oferuje widzom wygłaszany z elegancją monolog aktora” – pisano na łamach „Film-Kurier”²⁰.

Po części porażkę filmu przypisywano trudności, którą literacki oryginał stawił przed filmowym medium. „Tematem przewodnim jest dość skomplikowana kwestia psychologiczna [...] jej przekonujące przedstawienie w kinie wydaje się niemożliwe”, komentowano w „Der Bildwart”²¹. Ale odpowiedzialność za klęskę realizacji przypisywano przede wszystkim Palermiemu, piętnując przestarzały sposób inscenizowania wydarzeń. Kamera w *Die Flucht in die Nacht* w większości przypadków ustawiona jest bowiem frontalnie, prezentując plany ogólne bądź zbliżenia i z wyjątkiem nielicznych przypadków jest całkowicie statyczna. Jeśli się porusza, robi to tylko po to, by podążyć za postaciami. Realizację celnie podsumowano w „Kinematograph” stwierdzając, że Palermi próbuje swym dziełem „w 1926 roku podbić świat, wykorzystując technikę kręcenia filmów z roku 1910”²².

Pomimo tego docenia się film jako próbę „niepodążania utartymi ścieżkami” jak napisano w „Kinematograph”; „i taka próba jest zawsze mile widziana”²³. Według „Reichsfilmbblatt” film można przyrównać do eksperymentu, który – chociaż częściowo jest porażką – jawi się „jednak jako manifestacja woli artystycznej”, a przez to jest „godny uznania”²⁴. Jedynie w „Paimann’s Filmlisten” oceniono film jako „dzieło wysokiej jakości przeznaczone dla dojrzałej publiki”²⁵.

Przywołana opinia sugeruje cel, jaki firma produkcyjna Nero-Film chciała prawdopodobnie osiągnąć realizacją *Die Flucht in die Nacht*. Dla spółki działającej zaledwie od roku – dla której przywołany film jest trzecią z kolei produkcją po

¹⁷ *Die Flucht in die Nacht*, „Kinematograph” 1926, Nr. 1035, s. 18.

¹⁸ Zob. np. recenzję w „Rassegna del Teatro e del Cinematografo” 1927, vol. 4, s. 59, w której można przeczytać: „Nie można wykluczyć, że gdyby naprawdę dzieło to przenieść z desek teatru na ekran i wykorzystać medium kina, film byłby sukcesem”.

¹⁹ F. H-t, *Die Flucht in die Nacht*, „Reichsfilmbblatt” 1926, Nr. 51.

²⁰ *Die Flucht in die Nacht*, „Film-Kurier” 1926, Nr. 292.

²¹ *Die Flucht in die Nacht*, „Der Bildwart”, 1927, Nr. 2, s. 110.

²² *Die Flucht in die Nacht*, „Kinematograph” 1926, Nr. 1035, s. 18.

²³ *Ibidem*.

²⁴ F. H-t, *Die Flucht in die Nacht*.

²⁵ *Die lebende Maske*, „Paimann’s Filmlisten” 1926, Nr. 559, s. 210. *Die lebende Maske* to tytuł, pod którym film wyświetlano w Austrii.

debiucie *Dürfen wir schweigen?* (reż. R. Oswald, 1926) i komedii z Harrym Liedtke, *Die Welt will belogen sein* (reż. P. Felner, 1926) – *Die Flucht in die Nacht* stanowi wyraźnie próbę nobilitowania filmowej produkcji. Dzięki *Kunstfilm* (filmowi artystycznemu), Nero-Film usiłuje zerwać z produkcją wyłącznie filmów rozrywkowych, której Heinrich Nebenzahl poświęcił się na początku lat 20. Celowi temu podporządkowany zostaje nie tylko wybór tematu filmu, ale także dobór reżysera oraz odtwórcy pierwszoplanowej roli. Nebenzahl stawia bowiem na Veidta (gwiazdę i ikonę kina ekspresjonistycznego; aktor wystąpił także w *Dürfen wir schweigen?*), tekst Pirandella (pisarza, który już wówczas cieszył się międzynarodowym prestiżem) będący swoistym gwarantem „artystyczności” projektu, oraz angażuje Palermo (reżysera pracującego w pierwszej dekadzie XX wieku z gwiazdami wielkiego formatu, między innymi Lydą Borelli, Soavą Gallone i Ledą Gys).

Ale model, na którym Nero-Film wzoruje *Die Flucht in die Nacht* – nurt *Literaturfilm*, a zatem transpozycji arcydzieł literatury na ekran, które były w modzie w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, oraz doświadczenia ekspresjonizmu – w połowie lat 20. staje się przestarzały. Wówczas bowiem kino niemieckie zwraca się w stronę realizmu i tym właśnie można tłumaczyć oziębłość, z jaką film został przyjęty przez krytykę. Jednocześnie *Die Flucht in die Nacht* zapowiada strategię Nero-Film polegającą na zaangażowaniu w produkcję kina autorskiego, którą spółka z powodzeniem zajęła się pod koniec lat 20., współpracując z Pabstem i Langiem.

Współpracę Nero-Film z *Italiener* kończy film *Das letzte Souper* (1928) Mario Bonnard. Aby go zrealizować, spółka wiąże się z producentem Jakobem Karolem, który na początku lat 20. przyczynił się do przyjazdu do Niemiec Luciana Albertiniego i Bartolomea Pagano. Bonnard należał do gwiazd włoskiego kina przedwojennego; swój pierwszy film reżyseruje w 1917 roku. W 1925 przenosi się do Niemiec, gdzie realizuje kilkanaście filmów, a w sześć lat później wraca do Włoch. *Das letzte Souper* sytuje się w nurcie *poliziesco*, a rozgrywa się w świecie opery. Fabuła zogniskowana jest wokół zabójstwa kompozytora, który – wedle recenzji zamieszczonej w „Film-Kurier” – „nienawidzi kobiet i niszczy je, do momentu, gdy za swoją osobliwą namiętność płaci życiem”²⁶. O morderstwo podejrzewani są diwa i jej kochanek, operowy baryton.

Rolę diwy powierzono Marcelli Albani, która w Niemczech cieszyła się dużą popularnością; wystąpiła tu w 25 filmach, pracując między innymi z Joe Mayem, Wilhelmem Dieterle i Aleksandrem Volkoffem. W zapowiedziach promujących *Das letzte Souper* nazwisko Albani pojawia się jako pierwsze i drukowane jest pogrubioną czcionką²⁷. Aktorska interpretacja diwy zostaje doceniona: „Albani,

²⁶ G. Herzberg, *Das letzte Souper*, „Film-Kurier” 1928, Nr. 265.

²⁷ Dobrym przykładem jest tu zapowiedź filmu umieszczona w „Kinematograph” 1928, Nr. 1176, s. 4.

która swoją aparycją robi ogromne wrażenie, [...] odtwarza rolę Violi w sposób niezwykle przekonujący” – pisano na łamach „Kinematograph”²⁸. Krytykę pozytywnie zaskakuje także gra Heinricha Georgego w roli kompozytora. W magazynie „Filmtechnik” napisano:

Niewątpliwym walorem filmu jest postać grana przez Georgego, którego naturalność, żywiołowość i siła sprawiają, że bohater przez niego kreowany wydaje się charakterologicznie pełny; jest człowiekiem z krwi i kości²⁹.

Szczególnie chwalona jest scena morderstwa kompozytora w trakcie trwania opery. Niestety, film nie utrzymuje tak wysokiego poziomu w swej dalszej części. Na łamach „Filmtechnik” komentowano:

Pełna suspensu – choć to nic nowego – jest sekwencja ataku na teatralnej scenie, w której kompozytor traci życie. W porównaniu z impetem tych obrazów późniejsze ujęcia śledztwa prowadzonego przez policję wydają się mniej udane, szczególnie z uwagi na ich rozwlekłość³⁰.

Ogólnie rzecz biorąc, prasa wyraża się dość ostrożnie, stwierdzając, że *Das letzte Souper* obiecuje więcej niż oferuje w rzeczywistości. Krytyka docenia jednak sposób, w jaki Bonnard prowadzi akcję, rekompensując tym samym scenariusz, oceniony jako słaby. „Udało mu się podbić swym filmem publiczność dzięki rytmowi i kompozycji obrazów” – komentowano w „Neue Berliner”³¹. Docenić należy opanowanie techniki montażu oraz „dobre oko do szczegółów”; *Das letzte Souper* to „kasowy film dobrego rzemiosła”³².

Pod znakiem komedii

Wśród filmów wyprodukowanych przez wytwórnię Nero-Film z udziałem *Italiener* wyróżniają się komedie *Wynajęta żona* (*Der Sprung ins Glück*)³³, *Das Mädchen der Strasse* oraz *Liebeskarneval*, które Augusto Genina nakręcił dla spółki w latach 1927–1928. Genina to jeden z bohaterów włoskiego kina – z powodzeniem przeszedł on z epoki kina niemego do kina dźwiękowego (debiutował w 1914 roku krótkometrażowym filmem *La moglie di sua eccellenza* i był aktywny zawodowo jeszcze na początku lat 50.).

²⁸ *Das letzte Souper*, „Kinematograph” 1928, Nr. 1179, s. 3.

²⁹ *Das letzte Souper*, „Filmtechnik” 1928, Nr. 24, s. 472.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Der Schule in der grossen Oper*, „Neue Berliner” 1928, 4 November.

³² G. Herzberg, *Das letzte Souper*.

³³ Film ten wyświetlano we Włoszech pod tytułem *La storia di una piccola parigina*.

Genina zajmował się również produkcją filmów. W 1921 roku zakłada spółkę Films Genina, dzięki której poczynając od *Debito d'odio* realizuje znaczną część filmów tej dekady, częściowo finansując swe produkcje z dystrybucji zagranicznej. Walter Slezak, pierwszoplanowa postać niemieckojęzycznego kina w okresie międzywojennym, pojawia się w obsadzie ostatniego filmu nakręconego przez Geninę we Włoszech – *Addio, giovinezza!* (1927). I to właśnie dzięki Slezakowi reżyser nawiązuje kontakty w Niemczech.

W tej trudnej sytuacji pozostawała do zrobienia jedna rzecz: produkcja filmów na własną rękę. Tak robiło wielu – również ja. Firmy dystrybucyjne pomagały mi, kupując awansem moje filmy. Zarabiałem, sprzedając je głównie za granicą [...]. Później, gdy sytuacja we Włoszech stała się trudniejsza, udałem się do Niemiec, by tam sprzedawać moje filmy³⁴.

W przywołanej opinii można dostrzec motywy działania, które zawiodły Geninę do Berlina i którymi prawdopodobnie reżyser kierował się, pracując jako pośrednik dla firmy produkcyjnej Westi-Film. Powstała ona w Berlinie pod koniec 1923 roku – z inicjatywy magnata przemysłowego Hugona Stinnesa oraz rosyjskiego producenta, Vladimira Vengerova, działającego w Niemczech od początku lat 20. – i szybko przekształciła się w konsorcjum obejmujące swymi wpływami połowę Europy³⁵. Firma ta posiadała również swoją filię w Rzymie: Westi-Film S.A. Italiana; zajmowała się przede wszystkim dystrybucją kina niemieckiego we Włoszech. W ramach strategii, która wyznaczała rozwój współpracy między Rzymem a Berlinem, Westi-Film wsparła również – przy udziale Società Anonima per le Industrie oraz Commercio Cinematografico – produkcję filmu Carmine Gallone *La cavalcata ardente* (1925). O kontaktach z Westi-Film Genina napomyka przy okazji wspomnień o swojej działalności w Niemczech:

Ledwo dotarłem do Berlina, stawilem się w jednej z najbardziej znaczących firm w tamtych czasach – Westi-Film, założonej przez Wengeroffa [sic!] oraz Stinnesa [...]. Była to niesamowita firma, która sprzedawała filmy na całym świecie. Znałem Wengeroffa i byłem pewien, że mi pomoże³⁶.

Zaczynając w Republice Niemieckiej od sprzedaży filmów, które reżyser nakręcił we Włoszech na początku lat 20., Genina następnie zajmuje się w Berlinie reżyserią. Jego „biletom wstępu” za granicą staje się film *Il focolare spento* (1925),

³⁴ A. Genina, *Ora so che il cinema era il mio mondo*, s. 61.

³⁵ O firmie Westi-Film zob. D. Otto, *Die Filmindustrie Europas retten! Wengeroff, Stinnes und das „Europäische Filmsyndicat”*, [w:] *Fantasies russes. Russische Filmemacher in Berlin und Paris 1920–1930*, Hrsg. J. Schöning, Edition Text + Kritik: Monaco 1995, s. 59–82.

³⁶ A. Genina, *Ora so che il cinema era il mio mondo*, s. 62.

„olśniewający klejnot włoskiego kina” wedle recenzji „Il Tevere”³⁷; film ten – dystrybuowany pod tytułem *Mutter, verzeih mir!* – odnosi w Niemczech ogromny sukces. Latem 1927 roku Genina realizuje swój pierwszy film w Berlinie – *Die weisse Sklavin*, w koprodukcji niemiecko-francuskiej, w której bierze udział Société des Films Artistiques (Sofar). Firma ta zaangażowana jest także w produkcję filmu *Der Sprung ins Glück*, który staje się symbolicznym początkiem współpracy pomiędzy Geniną a Nero-Film.

Nawiązana współpraca prawdopodobnie angażuje Geninę również w sam proces filmowej produkcji. Znamienne, że *Der Sprung ins Glück* pojawił się we Włoszech pod marką firmy produkcyjnej Films Genina³⁸, co sugeruje, że reżyser zajmował się w ojczyźnie sprzedażą filmu zrealizowanego w Berlinie. Tym samym Genina powrócił na znajomą ścieżkę, lecz w innej roli – wcześniej sprzedawał bowiem za granicą filmy zrealizowane we Włoszech. W trakcie pracy w Berlinie Genina brał również udział w tworzeniu włoskiej firmy produkcyjnej Adia (z siedzibą w Italii). Firma ta wyprodukowała między innymi film *La grazia* (reż. A. De Benedetti, 1929) we współpracy z francuską Sofar oraz z niemiecką Orplid-Film. Z tą ostatnią Genina zrealizował film *Quartier Latin* (1929) pod koniec współpracy z Nero-Film. Znaczący jest również udział Nero-Film u boku włoskiej spółki Sacia przy produkcji filmu *Szyny* (*Rotaie*, 1929) Mario Cameriniego, w której uczestniczy również Adia (od 1929 roku połączona ze spółką Sacia)³⁹. W splocie tych wydarzeń można zatem dostrzec potwierdzenie rozszerzenia działalności Geniny w zakresie filmowej produkcji na terytorium Niemiec.

Na obszarze produkcji filmów działają także inni przedstawiciele włoskiego kina, pracujący w Niemczech w latach 20. Są to między innymi Carlo Adlini, Guido Parish i Gennaro Righelli, którzy założyli firmę produkcyjną w Berlinie. Prawdopodobny wydaje się również udział Palermiego w produkcji filmu *Die Flucht in die Nacht*. Został on bowiem częściowo zrealizowany we Włoszech i figuruje jako produkcja włoska. W „La Rivista Cinematografica” napisano: „Wreszcie mogliśmy uczestniczyć w projekcji prawdziwie włoskiego filmu”⁴⁰, a wedle „Rassegna del Teatro e del Cinematografo” *Die Flucht in die Nacht* „jest bez wątpienia jedną z najlepszych włoskich realizacji, mimo iż obsada zdominowana została przez obcokrajowców”⁴¹.

Kontynuując strategię działania podtrzymywaną od połowy lat 20. dzięki współpracy z *Italiener*, wytwórnia Nero-Film wyznacza sobie za cel dalszą

³⁷ „Il Tevere” 1925, 10 marzo. Cyt. za: R. Redi, *Ti parlerò... d'amor. Cinema italiano fra muto e sonoro*, ERI: Torino 1986, s. 36.

³⁸ *La storia di una piccola parigina*, „La Rivista Cinematografica” 1928, n. 7, s. 15.

³⁹ S. Grmek Germani, V. Martinelli, *Il cinema di Augusto Genina*, s. 186. Zob. także R. Redi, *Cinema muto italiano (1886–1930)*, Marsilio: Venezia 1999, s. 201.

⁴⁰ *Enrico IV*, „La Rivista Cinematografica” 1927, n. 20, s. 35.

⁴¹ *Enrico IV*, „Rassegna del Teatro e del Cinematografo” 1927, n. 4, s. 59.

internacjonalizację produkcji. Punkt kulminacyjny tej taktyki stanowią filmy Pabsta *Opera za trzy grosze* (*Die 3-Groschen-Oper*, 1931), *Braterstwo ludów* (*Kameradschaft*, 1931), *Atlantyda* (*Die Herrvin von Atlantis*, 1932) i *Testament doktora Mabuse* Langa, które wyprodukowane zostały we współpracy z Francją i przygotowane w dwóch wersjach językowych. Jednocześnie firma Nero-Film szykuje się do wejścia na ważny rynek, jakim w połowie lat 20. są Włochy. Do tej pory jej obecność w Italii była sporadyczna; jedynie kilka filmów z udziałem Harry'ego Piela wyprodukowane przez Nero-Film na początku dziesięciolecia dotarło na Półwysep Apeniński⁴². Sytuacja szybko ulega zmianie. Wedle Giana Piera Brunetty, „w latach 1924–1927 wartość kasowa wzrasta we Włoszech prawie dwukrotnie – w 1927 roku wpływy z pokazów filmowych stanowią 50 procent wszystkich innych form spektakli (teatralnych, muzycznych i sportowych)”⁴³. Dane te skutecznie unaocniają apetyt Włoch na niemieckie kino, które rywalizuje z Hollywood o dominację na półwyspie.

Razem z Geniną do Berlina przybywa aktorka Carmen Boni, która w ciągu trzech lat w Niemczech gra w około dwunastu filmach, uzyskując szybko status gwiazdy. Poza udziałem w komediach Geniny zrealizowanych dla wytwórni Nero-Film, na której zlecenie występuje również w *Die Gefangene von Shanghai* (1928) w reżyserii Gézy von Bolvary'ego, aktorka pojawia się w filmach Richarda Oswalda, Franza Seitza, Roberta Landa i Karla Grüne'a. Po debiucie w 1919 roku w filmie Mario Corsiego *La scimitarra di Barbarossa*, Boni rozpoczyna współpracę z Geniną przy filmie *La moglie bella* (1925), osiągając międzynarodowy sukces rolę w realizacjach *L'ultimo lord* (1926) oraz *Addio, giovinezza!* (filmy te przynioszą Boni sławę od Berlina po Paryż). Błyskotliwa kariera aktorki trwa do początku lat 30. – przełom dźwiękowy wyznacza kres jej sławy. Boni występuje w czterech z pięciu filmów zrealizowanych przez Geninę w Berlinie (oprócz trzech komedii wyprodukowanych przez Nero-Film, pojawia się w obsadzie *Quartier Latin*, który kończy współpracę włoskiej pary w Niemczech). To właśnie tym filmom diwa zawdzięcza w pierwszej kolejności swój międzynarodowy sukces i to one dają jej możliwość ukazania swojego temperamentu. Wedle Vittorio Martinelliego⁴⁴, aktorka uosabiała typ kobiety wyemancypowanej, modny w tamtych czasach w Hollywood. Genina wspominał:

Nie była najpiękniejsza, ale reprezentowała nowy typ kobiet ówczesnego kina: wysoka, szczupła, o ciemnej karnacji, z dużymi, ciemnymi oczami. Podsumowując, typ chłopczycy z dużą ilością sex appealu⁴⁵.

⁴² Pełną listę tych filmów zawiera: V. Martinelli, *Dal dott. Caligari a Lola-Lola. Il cinema tedesco degli anni Venti e la critica italiana*, Cineteca Del Friuli: Gemona 2001.

⁴³ G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, s. 260.

⁴⁴ V. Martinelli, *Cineasti italiani in Germania tra le due guerre*, s. 143.

⁴⁵ A. Genina, *Ora so che il cinema era il mio mondo*, s. 62.

Komedie, w których aktorka występuje na zlecenie Nero-Film, są skrojone na jej miarę. Zarówno w *Der Sprung ins Glück*, jak i w *Das Mädchen der Strasse* – jest ona niezmiennie dziewczyną o poczciwym sercu (w pierwszym filmie wciela się w pracującą w domu manikiurzystkę, a w drugim w praczkę), która zakochuje się w mężczyźnie. Ten ostatni ulega jej urokowi, ale coś staje na przeszkodzie szczęściu bohaterów (bądź ojciec milioner, który chciałby, żeby syn poślubił dziedziczkę; bądź kochanek; praca oraz szereg nieudomówień); nie ma mowy o happy endzie. Krytykując Boni za brak naturalności, prasa jednocześnie doceniała, iż aktorka ma urok i wdzięk⁴⁶. „Boni niezdarnie zachowuje się przed kamerą”⁴⁷ – skomentowano w „Filmtechnik” jej grę w filmie *Das Mädchen der Strasse* (adaptacji komedii Dario Niccodemiego *Scampolo*”), podczas gdy w „Film-Kurier” o tej samej roli napisano: „Boni spełniła w tym filmie wszystkie oczekiwania. Nigdy nie była tak doskonała od czasów swojego debiutu. [...] Od razu nawiązała kontakt z publicznością”⁴⁸.

W filmie *Das Mädchen der Strasse* Boni często ma włosy w nieładzie, a niesforne loczki opada jej na twarz. Łobuzerski sposób bycia kontrastuje z jej ubiorem. Aby złożyć wizytę baronowi bohaterka ubiera się niczym dama, ale siada na oparciu fotela jak chłopak. Bawi się swoimi nogami, uwodząc barona, a jednocześnie trzymając go na dystans. „Film-Kurier” tak opisuje aktorską interpretację Boni: „Ma odwagę bycia nieelegancką, a co za tym idzie, nie boi się wyrazistej charakterystyki postaci. Nie jest »słodką« jak Pickford; jest za to bardziej figlar-na”⁴⁹. Postaci przez nią grane często zakładają męskie ubrania. W filmie *L'ultimo lord* udaje w ten sposób nieistniejącego wnuczka, by oszukać dziadka i zdobyć serce księcia, zaś w *Liebeskarneval* „staje się” na chwilę mężczyzną, by uwieść młodzieńca, który wpadł jej w oko, i pozbyć się konkurentki. W filmie tym bohaterka

zakochuje się w pisarzu i pozbywa się jego kochanki w następujący sposób: zbliża się do niej w męskim przebraniu i od pierwszej chwili osiąga sukcesy, których pozazdrościłby sam Casanova⁵⁰.

Nawet jeśli schemat fabularny, wedle którego Genina buduje intrygi w komediach, jest konwencjonalny, to niewątpliwą atrakcją stanowi sposób narracji. Krytycy wypowiadają się na ten temat bardzo pochlebnie, doceniając wycucie gatunku przez reżysera. „*Der Sprung ins Glück* to komedia, która wyróżnia się komizmem sytuacyjnym i wieloma zwrotami akcji rodem z farsy”⁵¹ – pisano na

⁴⁶ Zob. np. Ernst Jäger, *Der Sprung ins Glück*, „Film-Kurier” 1928, Nr. 27.

⁴⁷ *Das Mädchen der Strasse*, „Filmtechnik” 1928, Nr. 10, s. 191.

⁴⁸ Ernst Jäger, *Das Mädchen der Strasse*, „Film-Kurier” 1928, Nr. 92.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ G. Herzberg, *Liebeskarneval*, „Film-Kurier” 1928, Nr. 176.

⁵¹ E. Jäger, *Der Sprung ins Glück*.

łach „Film-Kurier”. Pozytywnie zaskakuje także zdolność Geniny do przełożenia intrygi powieści na „język filmu”. „W tym filmie byliśmy zachwyceni... filmem”⁵², napisano w „Film-Kurier” o *Das Mädchen der Strasse*, podkreślając niezależność, z jaką reżyser postępuje wobec literackiego oryginału. W „Filmwoche” komentowano zaś, że „powieść posłużyła tylko za swego rodzaju opakowanie, podczas gdy wszystko inne jest owocem samego filmu”⁵³. Za przykład podano (nieobecną w literackim oryginale) walkę milionera z kołnierzykiem koszuli, który bogacz chce zapiąć na guzik. Po daremnym wysiłku majordomusa i wielu nieudanych próbach, milionerowi udaje się wreszcie przewyciężyć opór szyi i dopina (sic!) swego.

Raoul Quattrocchi w recenzji *Der Sprung ins Glück* na łamach „Kines” zauważa, że Genina wprowadza do swych komedii wątek uczuciowy, w którym humor zostaje wyciszony, ustępując na chwilę miejsca emocjom i melancholii. Reżyser pozostaje jednak na tyle baczny, by ustrzec się ryzyka sentymentalizmu⁵⁴. Dobrym przykładem tej ostrożności jest scena, w której René, syn milionera, oświadcza się manikiurzystce. W sercu dziewczyny szczęście gwałtownie miesza się ze strachem. Tę burzę uczuć film zawiera jednak tylko w jednym pytaniu, które dziewczyna kieruje do wybranka: „Mais vous m’aimez un peu?” („Ale czy będziesz mnie choć trochę kochać?”)⁵⁵.

Jednocześnie prasa porównuje osiągnięcia Geniny z komedią jako gatunkiem uprawianym w Niemczech pod koniec lat 20. Konfrontacja ta wychodzi na korzyść reżysera, który „umiał oderwać się od niezmiennego schematu komedii niemieckiej”⁵⁶. Przede wszystkim komentowano sposób, w jaki Genina modeluje zebrany materiał i buduje opowiadanie na ekranie. W „Film-Kurier” pisano: „Temat filmu sam w sobie nie jest ważny [...], istotny pozostaje filmowy pomysł oraz jego optyczno-techniczna wizualizacja w całej realizacji”⁵⁷. Czasami jednak podchodzono z rezerwą do osiągnięć Geniny, krytykując między innymi brak spójności intrygi: „Nie zaszkodziłby [...] drugi scenarzysta”⁵⁸ – komentowano film *Der Sprung ins Glück*. Realizacji *Liebeskarneval* zarzucano zaś, że „akcja miejscami z nonszalancją pomija tak nieznaczące elementy filmowego opowiadania jak jego wiarygodność i prawdopodobieństwo”⁵⁹. Niemniej jednak prasa doceniała, że reżyser posiadał zdolność opowiadania historii w sposób filmowy.

⁵² E. Jäger, *Das Mädchen der Strasse*.

⁵³ *Das Mädchen der Strasse*, „Filmwoche” 1928, Nr. 18, s. 491.

⁵⁴ R. Quattrocchi, *La storia di una piccola parigina*, „Kines” 1928, n. 12, s. 4.

⁵⁵ Cytuję tu napisy w wersji francuskiej filmu: *Totte et sa chance*.

⁵⁶ E. Jäger, *Das Mädchen der Strasse*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ E. Jäger, *Der Sprung ins Glück*.

⁵⁹ G. Herzberg, *Liebeskarneval*.

Przykładem tej umiejętności ma być między innymi film *Das Mädchen der Strasse*. Radość Scampolo w domu inżyniera – u którego skrycie zakochana w nim dziewczyna jest na służbie – spowodowana wiadomością o późnym powrocie kochanki mężczyzny, wyrażona zostaje za pomocą dzikiego tańca. Kłótnia Scampolo kończy się zaś innym tańcem, kiedy to bohaterka uderza pięścią w toaletkę, wzbijają białą chmurę z pudru, a następnie w niej znika. „Komedia, w której akcja wyraża się w samym filmie, a nie w napisach umieszczonych na planszach, jak to ma miejsce w przeciętnej komedii niemieckiej”⁶⁰ – chwaliła krytyka. Innym przykładem jest film *Liebeskarneval*, gdzie Genina „dogłębnie wykorzystuje możliwości tematu, nie przekraczając jednak granicy dobrego smaku”⁶¹. Krytyka doceniła wycucie reżysera, „którego, niestety, nie posiada wielu niemieckich twórców”⁶², porównując wysoki poziom jego filmów do komedii hollywoodzkich.

Paralela ta prowadzi do pytania, które staje się zasadniczą kwestią w zakresie badań nad działalnością *Italiener*. Mianowicie: czym różnią się filmy włoskich reżyserów tworzących na emigracji od produkcji niemieckich? Jeżeli taka różnica istnieje, czym się objawia? Czy włoscy reżyserzy pozostawili trwały ślad w kinie Republiki Weimarskiej? Jeżeli tak, na czym on polega? Jest to pytanie, na które przy obecnym stanie badań nie można udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Zawężając jednak pole zainteresowania do współpracy Bonnarda, Geniny i Palermiego z firmą produkcyjną Nero-Film, możliwe jest postawienie pewnych hipotez.

Poprzez współpracę z *Italiener* firma Nero-Film prawdopodobnie dążyła do realizacji „produktu w stylu śródziemnomorskim”, który wyróżniałby się egzotycznym charakterem na tle aktualnych produkcji niemieckich. Strategia ta nie ograniczała się jedynie do zatrudnienia reżysera cudzoziemca, ale znalazła odzwierciedlenie w wyborach dotyczących obsady, tematu filmu i miejsca realizacji zdjęć, co miało rzecz jasna wpływ na charakter całego przedsięwzięcia. Znamienne jest, że poza aktorkami (Boni i Albani występujące w czterech z pięciu filmów, które Bonnard, Genina i Palermi zrealizowali dla Nero-Film), w produkcjach tych pojawiają się także włoscy aktorzy (między innymi Oreste Bilancia, Angelo Ferrari i Raimondo van Riel), w rolach pierwszo- i drugoplanowych. Co więcej, zwraca uwagę fakt, że w filmie *Das Mädchen der Strasse* włoskiej diwie, Carmen Boni partneruje jej rodak, Livio Pavanelli.

Poza tematem, który w przypadku *Die Flucht in die Nacht* oraz *Das Mädchen der Strasse* zaczerpnięto z włoskiej literatury, również zdjęcia realizowano często w Italii. I tak, jak podaje „La Rivista Cinenatografica”⁶³, zdjęcia do *Die Flucht in die*

⁶⁰ E. Jäger, *Das Mädchen der Strasse*.

⁶¹ G. Herzberg, *Liebeskarneval*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Enrico IV*, „La Rivista Cinematografica”.

Nacht były kręcone w willi w Fiesole; park z kolumnami i cyprysami, które odcinają się na tle nieba, stanowił udane tło dla ekranowego dramatu. *Liebeskarneval* toczy się częściowo nad jeziorem Maggiore⁶⁴, zaś historia Scampolo zahacza o Rzym. Genina wplata tu migawki ze stolicy, ukazując między innymi słynne schody na Piazza di Spagna, gdzie znajduje się budka z kwiatami, w której śpi Scampolo. Obecny jest także Piazza del Popolo (widać go z pokoju, w którym mieszka inżynier) oraz Bazylika św. Piotra, której zarys góruje nad miastem. „Wieczne miasto w tle. Otwierają się oczy na niebo. [...] To sukces kinematografii⁶⁵” – zachwycano się w „Film-Kurier”. Odwołanie do włoskich utworów literackich i otoczenia oraz zaangażowanie *Italiener* w roli reżyserów i aktorów tych filmów być może miało zarazem inny cel – ułatwienie sprzedaży filmów we Włoszech.

Pytanie o różnice pomiędzy filmami zrealizowanymi przez *Italiener* a produkcjami niemieckimi ujawnia także problem ich wzajemnych wpływów. Czym różnią się filmy, które Włosi kręcą w Berlinie, od zrealizowanych przed wyjazdem z ojczyzny? Wraz z pojawieniem się w filmach dźwięku większość włoskich reżyserów powraca do kraju. Czy doświadczenie zdobyte w kinie po drugiej stronie Alp znajduje odzwierciedlenie w filmach, które twórcy ci realizują na początku lat 30. we Włoszech, przyczyniając się do ożywienia rodzimej produkcji?

Wśród komentarzy na temat filmu *Das Mädchen der Strasse* pojawia się stwierdzenie, iż „wśród realizatorów włoskich, którzy wyemigrowali za granicę, Genina jest jedynym, który nic nie stracił ani nie zyskał”. Konstatuje się przy tym z satysfakcją, że „jego wyrazisty styl i zrozumiały język wizualny [...] nie zostały zwyciężone ani zepsute przez obce wpływy⁶⁶”. Jednocześnie prasa docenia zmianę jakości „emigracyjnych dzieł” w porównaniu z filmami wyprodukowanymi w kraju. O *Der Sprung ins Glück* w „La Rivista Cinematografica” napisano:

Jest to film, który oprócz tego, że zawiera bezsprzeczny podpis Geniny; odcina się jednoznacznie od tego, co wykonano do tej pory we Włoszech. Genina przeszedł samego siebie⁶⁷.

Trudno z aptekarską precyzją odmierzyć wpływ kina Republiki Weimarskiej na reżyserów emigrantów pracujących w Niemczech. W dużej części ich filmy są dziś niedostępne dla współczesnego widza. Z pewnością jednak można stwierdzić, iż doświadczenie zdobyte przez Włochów poza granicami kraju spełniło ważną funkcję w ożywieniu filmowej produkcji we Włoszech na początku lat 30.

⁶⁴ Zob. informacje na temat realizacji filmu, w: G. Lamprecht, *Deutsche Stummfilme 1927–1931*, Bd. 9, Deutsche Kinemathek: Berlin 1967, s. 379.

⁶⁵ E. Jäger, *Das Mädchen der Strasse*.

⁶⁶ R. Quatrocchi, *La storia di una piccola parigina*.

⁶⁷ *La storia di una piccola parigina*, „La Rivista Cinematografica”.

Stanowiło swoisty pomost między kryzysem, który dotknął włoskie kino po wojnie, a okresem, gdy odzyskało ono swój dawny wigor.

„Nie ulega wątpliwości, że to praca Włochów za granicą pozwoliła na utrzymanie profesjonalnego poziomu rodzimej kinematografii” – twierdzi Brunetta⁶⁸. To dzięki reżyserom działającym w latach 20. między Berlinem a Paryżem włoskie kino – mimo przełomu dźwiękowego – było w stanie „szybko zniwelować stylistyczną przepaść oraz zapóźnienie w zakresie produkcji, dzielących je od ówczesnego kina europejskiego i amerykańskiego”⁶⁹. To dzięki *Italiener* włoskie kino obudziło się z letargu.

Z włoskiego przełożyła Anna Miller-Klejsa

Przypisy tłumacza i redakcji

* *Italiener* to termin używany przez Niemców na określenie Włochów mieszkających i pracujących w Niemczech (przyp. tłum.).

** Również pod takim tytułem był dystrybuowany (przyp. red.).

⁶⁸ G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, s. 237.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 236.